كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

شعبة فنون العرض المسرحي

السنة أولى ماستير: تخصص مسرح مغاربي/ السداسي الثاني

مقياس: المسرح الجزائري

المحاضرة رقم 06 بعنوان:

– مراحل تطور المسرح الجزائري (مرحلة ما بين 1962/1981)–

امتدت رسالة المسرح الجزائري عبر مهامها المنوط عبر التعريف بالشخصية الجزائرية للرأي العام الدولي وحماية الشخصية الوطنية ومحاربة الآفات الاجتماعية، لذا ففي فترة ما بعد الاستقلال أي فترة التشييد والبناء والتجسيد ومحاولة التحرر الاقتصادي والاجتماعي والثقافي، كان لابد للمسرح أن يكتسب نفساً طويلاً وجديداً لمواصلة الدرب على طريق التحرر التام من كل العقبات التي تصادف نشاط الحركة المسرحية بالجزائر، ومن ثم استجابة هذه التحديات لطموح السياسة الجزائرية الهادفة إلى التنمية الوطنية التي منحت خطوة لتفعيل الفن المسرحي الجزائري، وتأميمه عبر مرسوم وطني رقم: 12-63 المؤرخ سنة 1963 والذي جاء فيه: "إن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة

الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره ".

بينما نص هذا الإصدار أيضا على:

_ تأسيس فرقة وطنية تحت إسم فرقة المسرح الوطني الجزائري.

_إنشاء "مركز وطني للمسرح "مهمته الأساسية تنمية وتطوير المسرح وهذا بوساطة التوجيه والتوزيع ثم الدراسة.

_ اختيار الأعمال المسرحية وتسيير معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 1964، والذي تتوزع مهامه في تكوين إطارات المسرح الجزائري.

كما انحصر نشاط المسرح الجزائري على إشرافه وتنظيم بعض من المهرجانات المسرحية على غرار مهرجان المسرح الوطني للهواة سنة 1971، ومن ثم إخراج المسرح الجزائري من السياق المحلي إلى ما هو إقليمي ودولي بالأساس، عبر المشاركة في العديد من التظاهرات والمهرجانات ذي طابع عربي ودولي.

وبناءا على ما تقدم، تميزت هذه المرحلة بوفرة النصوص الإبداعية على مستوى الإنتاج بفضل مختلف الموضوعات التي جسدها مجموعة من الكتاب الإبداعيين كتجربة: مصطفى كاتب، ولد عبد الرحمان كاكي، عبد الحليم رايس، أحمد عياد (المدعو برويشد) وعبد القادر علولة والكاتب ياسين، هذا ما يؤسس إلى مرحلة إثبات الهوية بعد الاستقلال مع عبد الرحمان كاكي الذي استعان بالتراث الشعبي، ومرحلة المسرح الواقعي الاشتراكي مع عبد القادر علولة، ويمكن أن نضيف مراحل مسرحية أخرى كمرحلة التجريب المسرحي، ومرحلة التأصيل والتأسيس، ومرحلة التفاعل والتناسج الثقافي، فقد انتقل المسرح الجزائري عبر مساره الطويل من مرحلة التأليف والترجمة والاقتباس من جهة مرورا إلى مرحلة التجريب والتحديث من جهة أخرى، ومن ثم وصولا إلى مرحلة التأصيل والتأسيس مع عبد القادر علولة.

أما في سياق المواضيع المسرحية بعد الاستقلال، فاقتصرت على معالجة قضايا الواقع المعاش بكل تفاصيله الدقيقة، نظرا لظرف السياسي والاجتماعي والثقافي الذي طال المجتمع الجزائري، فكانت الثورة أحد المواضيع المعمول بها في الكتابة المسرحية عملا وإخراجا، فنجد أعمال كل أحمد عياد أو رويشد في مسرحية "حسان طيرو" ومسرحية "الغولة" و"البوابون"، وإنجازات الكاتب ياسين عبر مسرحيته "الجثة المطوقة" وولد عبد الرحمان كاكي عبر مسرحية "القراب والصالحين" و"ديوان القاراقوز" و"كل واحد وحكمو" و"ممثل رغم أنفه " لعبد القادر السافري، لتتناول هذه الكتابات جوانب مختلف تمس الوضع الاشتراكي والديمقراطي وكذا العنصرية وما يتعلق بقضايا التحرر الخاصة بالإنسان.

وفي خضم الفترة الممتدة ما بين 1972إلى 1981، تم تطبيق سياسة اللامركزية فكانت جل الأعمال إلى انتقاد الأوضاع الاجتماعية السائدة ، كما برزت ظاهرة التأليف الجماعي، و فتح مسارح مستقلة في المدن الأخرى ،مما أدى إلى انتعاش في العمل المسرحي الجزائري ، إ لا أنّه سرعان ما تراجع النشاط المسرحي بسبب قلة الدعم المادي مما أدى به إلى الضعف و الركود. فنص القرار أيضا على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران، عنابة، قسنطينة وسيدي بلعباس. إلا أن نشاط الحركة المسرحية في الجزائر عرف انتعاشا بعد فترة الثمانينيات بعد فترة الركود، فنتج عن ذلك إنجاز عروض مسرحية في قمة الأداء والتمثيل والكتابة والإخراج على يد من المسرحيين أمثال: عبد القادر عولة وثلاثيته: "الأقوال، الأجواد واللثام" وزيان شريف عياد وعز الدين مجوبي... وغيرهم من المسرحيين المبدعين في الجزائر.

وعليه، يمكن القول أن السمة البارزة التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هي النضال الوطني رغم كل الضغوط الاستعمارية وقلة الإمكانيات المتاحة، أما بعد الاستقلال فكان على المسرح أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف المجالات الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، لذلك كان دوره بعد الاستقلال مقتصرا على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال.

المحاضرة رقم 07 بعنوان:

– اتجاهات المسرح الجزائري–

في حدود التمهيد:

عرفت الساحة الثقافية الجزائرية في مجال المسرح، مجموعة من الاتجاهات والنظريات والتصورات الدرامية التي حاولت إيجاد صياغة مفهوم جديد للمسرح الجزائري على الخصوص والمسرح العربي على العموم، تأسيسا وتجنيسا وتجريبا وتأصيلا، سواء أكان ذلك على مستوى المضمون أم على مستوى القالب والشكل، هذا كله من أجل مواجهة الاستلاب الحضاري والتغريب وضبط المنظومة الثقافية إلى حد سواء، ولئن ذلك ساهم بشكل أو أكثر في بروز اتجاهين اثنين ساهما في مسايرة النشاط المسرحي وإرساء دعائمه في الجزائر.

1_ الاتجاه الشعبي:

يتمحور هذا الاتجاه بالأساس إلى أسس ودعائم الكتابة والتمثيل بلغة الدارج وكان من ضمن المبدعين في هذا الحقل: رشيد قسنطيني، محي الدين باشطرزي، سلالي علي، فدأبوا إلى خوض تجربة مسرحية ارتبطت بالأساس بالجمهور الوفي المناشد للعروض المسرحية الموجهة إليه، هذا الاتجاه سعى إلى التعبير عن ماهيته، وقضاياه، وظروفه المعيشة، ومن ثم الإيمان بقدرة المسرح على بعث التغير الفرد والمجتمع، والذي أخذ نطاق التسمية "بالمسرح الشعبي"، فإن هذا النوع يتميز بسمات وخصائص الآتية:

_ أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة ولذلك فقد لبى منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة.

_ أنه مسرح ارتبط بالغناء والفكاهة وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج.

_ أنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب.

_ أن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق. ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض.

وفي سياق آخر ، سمي هذا النوع بالمسرح الضاحك، والذي يتخذ من المواقف الشعبية مسائل الزواج والطلاق والاختلاط وأماكن العمل وغيرها مواضيع للسخرية، فمسرحية أبو الحسن المغفل أو النائم المستيقظ، التي قدمت عرضها الأولي في 2 مارس 1927، عالجت موضوع الزواج بالأجنبيات، فرغم طابع السخرية غلب عليها إلا أن مرامي التي قصدتها المسرحية كنت التحذير من الزواج بالأجنبيات (الفرنسيات) ومخاطره على الشخصية الجزائرية من الذوبان والمسخ، هذا ما مكن رواد الاتجاه الشعبي من إيجاد الصلة بين طبيعة الفن والواقع، ومن ثم الاهتمام بالنص المسرحي وتجسيده لا يكون إلا بالعرض ونجاحه شريطة تقديم الأسلوب الأمثل في طبيعة التمثيل والارتجال الذي كان السمرة البارزة في جلب واستقطاب الجمهور المتتبع لتلك العروض المسرحية.

إلا أن رواد الاتجاه الشعبي تبنوا ثلة من الإستراتيجيات المسرحية التي تأكد على قوام المسرحية الجزائرية وتعزيز النشاط الثقافي والفني بالجزائر، وكان من ضمنها:

_ تقديم عروض مسرحية قصيرة المدة كي لا تبعث على الملل في نفسية الجمهور، مع عرض بعضا من المقاطع الغنائية الطربية من أجل جذب الجمهور .

_ تقديم العروض المسرحية في المقاهي الشعبية والأحياء الشعبية بهدف تبليغ رسالة المسرح ومواضيعه الهادفة.

_ الاستناد إلى اللهجة العامية أو لغة الدارج والاعتماد عليها بهدف ربط الفن بالطبقة والشريحة العامة، مما يسهل للجمهور التقرب إلى تلك العروض من أجل تحديد مبتغى

المواضيع والعروض الموجه إليه، فإن اللغة العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص، كما لا يجوز أن نقول العكس دائما، اللغة الناجحة هي القدرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامية أم فصحى.

_ الاعتماد على الأسلوب الكوميدي والتمثيل الارتجالي، بغية دفع بالجمهور إلى مشاهدته وتعلقه بالعروض المسرحية الموجهة إليه بين ما هو ترفيهي والترويح عن النفس، ومن ثم معالجة الواقع من خلال مواضيع هادفة وعامة من الحياة المعاشة.

_ تهدف العروض المسرحية إلى نشر الفكر السياسي في أواسط المجتمع الجزائري ذي طابع كوميدي ساخر في العادة، مناهضين السياسية الاستعمارية في الجزائر، فظهرت مسرحية "فاقو" لعلالو، مسرحية "بني وي وي"، "البوزريعي في العسكرية" لمحي الدين باشطرزي وغيرهم من المسرحيات التي أخذت الطابع السياسي والاجتماعي الشعبي في الجزائر.

2- الاتجاه الإصلاحي:

نتج هذا الاتجاه من بواعث الحركة الإصلاحية ورأى في مبادئ التمثيل وأصول التعبير والكتابة بالفصحى، فكان نابعا من أفكار جمعية العلماء المسلمين صاقلا لأفكارهم عبر المسرح، ليتمكن رواد هذا الاتجاه من تكثيف لنشاطاتهم الثقافية والمسرحية والفنية عبر نشر نصوصهم المسرحية في مختلف الجرائد والصحف، فكان للبشير الإبراهيمي دورا هاما في ذلك عبر جريدتي الشهاب والبصائر لما تحتويه هذه الجرائد من أبعاد فكرية وثقافية واجتماعية تتعلق بظروف المجتمع وقضاياه.

بيد أن العروض التي قدمها رواد الاتجاه الإصلاحي اقتصر تجسيدها إلى حد ما في مختلف المناسبات الدينية المخلدة للذاكرة الإسلامية كالمولد النبوي الشريف والأعداد الدينية، وفي جانب آخر قدم رواد الاتجاه الإصلاحي عروضهم المسرحية في إطار الجانب التربوي والأماكن التعليمية كالثانويات.

إلا أن الهدف الأسمى الذي كان يصبو إليه رواد الاتجاه الإصلاحي هو التصدي للسياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية بأبعادها العربية الأصيلة، ومحو اللغة العربية وتدنيس الدين الإسلامي، فعمل رواده على تحقيق مجموعة من الأهداف والمبادئ كان من أهمها:

_ الاستناد إلى المواضيع التاريخية تعالج التمرد ومن ثم على الاستعمار، وفي هذا ألف أحمد توفيق المدني مسرحية "حنبعل" التي مثلت سنة 1947 و1948 بالمسرح البلدي بالجزائر العاصمة،فكانت شخصية البطل القرطاجي تدعو إلى الشجاعة والبسالة في تحقيق المبتغى، وهذا ما تؤكده شخصية "حنبعل" قائلة: "ارجعوا مسرعين لأرض الوطن واعملوا على مقاومة اليأس والقنوط،وحدوا صفوف الأمة، ونظموا المقاومة، فالأعداء لن يتركوكم تستريحون. وأنت يا زعيم الأمازيع الأحرار، كن بدا واحدة مع بني كنعان، كونوا إخوانا في السراء والضراء، أنتم بنوا سلالة واحدة، تكنون وطنا واحدا، فكونوا يدا على من سواكم".

ضف إلى ذلك، جهود رواد هذا الاتجاه وإنجازات كل من عبد الرحمان ماضوي ومسرحيته التاريخية "يوغرطة" سنة 1952، التي تحاكي الظروف السياسية في الجزائر، وهو الأمر الذي يعكس مقاومة يوغرطة للروم ويتضح جليا في مقاومة الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي. بينما عالجت العروض المسرحية مواضيع دينية تهدف بالأساس إلى تفعيل قيم الدين وتعاليمه الإسلامية، فنجد في ذلك أعمال محمد العيد الخليفة ومسرحيته "بلال"، وهي في محتواها دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال، على نهج وآثار الشخصيات الإسلامية، التي واجهت بطش الكفار والمشركين، وإيمانا منهم بعدالة قضيتهم. وكان موقف بلال هو مواجهة زعماء الشرك مع فجر الإسلام، بينما اقتصرت رسالة محمد العيد الخليفة إلى الدعوة لإدراك معنى الصبر ومن ثم الجهاد والثبات إلى أن يأتي النصر، وبالتالي تجلي مضمون المسرحية في قالب تاريخي ومن ثم ديني وتربوي.

وفي جانب آخر، اهتم رواد هذا الاتجاه بتوظيف اللغة العربية في كتاباتهم الإبداعية، التي تعتبر رمزا للهوية العربية والإسلامية، ومن ثم لنشرها فيما بعد بين العامة والخاصة إلى حد سواء. كل هذه الاتجاهات ساهمت بشكل أو أكثر في تطوير مبادئ المسرح الجزائري، عبر آليات مختلفة تعبر عن حاجات المجتمع الجزائري من ظروف نفسية وثقافية وسياسية محاطة به، من خلال نصوص مسرحية إبداعية متفردة بالأساس.

المحاضرة رقم 08 بعنوان:

– الخاصية التراثية في المسرح الجزائري–

في حدود التمهيد:

لا مناص أن هناك أسباب وعوامل مختلفة تدفع بالمؤلف المسرحي إلى توظيف التراث باختلافه وتمظهراته الفنية، والاشتغال على أحد الأنواع الأجناس الأدبية كان من بينها الأسطورة والطقس، بينما إدا كان توظيف التراث يحيل إلى عراقته وازدواجيته في التوظيف، يتقاطع فيه العجائبي والفكري والأسطوري والفلسفي، وغيرها من الأشكال التراثية، فإن المبدع المسرحي لا يستقي من رحمها إلا ما تتطلب الحاجة في دلك لتحقيق النظم الجمالية والإبداعية.

هو الأمر الذي حفز الكاتب الجزائري بحكم انتمائه إلى المجال الجغرافي العربي، كان للراهن العربي حضورا فاعلا في التجربة المسرحية الجزائرية، من خلال نصوص جسدت علامة فارقة في توظيف البنية التراثية على خشبة المسرح الجزائري، مخلفة في دلك مصادر تراثية متنوعة استقى منها المسرحيون الجزائريون مادتهم التراثية، بين ما هو محلي بالضرورة، وتاريخي، وديني، وتجسيدا لبوادر الاشتغال على الخاصية التراثية العربية ومن ثم الغربية.

1_ بنية التراث المحلي:

الحديث هنا هو حديث عن تلك المصادر المحلية التي جسدت في نصوص مسرحية جزائرية بنظم إبداعية، اتخذت مادتها الفكرية والفنية من خلال التراث الشعبي المحلي والاشتغال على أبعاده المختلفة، فاستلهام التراث عد من بين مرتكزات المسرحية الجزائية منذ نشأتها، ويعد في طبيعته السمة الأساسية في اكتساب المجتمع في هويته، فاستحضار خصوصية التراث المحلي هو إلحاح من اجل قراءة الواقع للحاضر، مع

تباين في درجة الاستفادة من هذه المادة التراثية، وهدا ما دأب عليه كثير من المسرحيين في تعزيز قرائية النص الإبداعي من حيث الشكل والمضمون. ولئن كان ذلك مرتبط بخصوصية الكتابة المسرحية الإبداعية إلى حد ما، فإن توظيف خصوصية تعاقب على ثلاث مراحل، أسست لبنية الاشتغال والممارسة التراثية في المسرح الجزائري، وهذا انطلاقا من:

1-1_ مرحلة البحث عن الذات وتأصيل مبدأ الخصوصية:

بالعودة إلى البوادر الأولى للنصوص المسرحية قبل سنة 1926، وهي تشكيل المرحلة التراثية الفطرية التي كان فيها المسرح الجزائري متأثرا بفن القاراقوز العثماني وفن الموشحات، كما كان في مسرحية (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق في العراق) لإبراهيم دانينوس في القرن التاسع عشر، وهي مسرحية غرامية وتراثية تتأرجح بين الفصحى والعامية، بينا اختلفت المرحلة الثانية بعد سنة 1926، حيث بصمت أعمال مسرحية بطابع محلي قربتها أكثر من الجمهور المتتبع، وهي المرحلة التي ارتبطت بمسرحية "جحا" لعلالو، التي استمدت من التراث الشعبي عنوانا لربط أواخي التآلف والتضامن بين أفراد المجتمع الجزائري، ومن ثم رفضه للسياسية الاستعمارية التي هدفت بالأساس إلى طمس شخصيته الوطنية وكسر هويته العربية والإسلامية.

إلا أن المسرح الجزائري بحكم ظروف نشأته وارتباطه الوثيق بطبيعة المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي ، فإنه وإلى حد ما دأب إلى توظيف أشكال التراث الشعبي المحلي، وهذا بغية تحقيق مختلف المعايير والغايات التي تتمثل بناءا على:

_ إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها.

_ جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة.

_ الفخر بمآثر التليد تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها آنذاك بسبب طغيان الاستعمار عليها.

2-1_ مرحلة النضج:

لعل من العوامل التي تدفع المسرحيين الجزائريين لولوج التراث وتوظيفه، وتطويعه لخدمة نصوصهم المسرحية الإبداعية، نجد ما يتعلق بالبعد الإيديولوجي المرتبط بالبحث عن قالب مسرحي أصيل، يضفي على المسرح طابع الخصوصية، بيد أن البحث في روافد التراث ومعانيه يخول إمكانية لانتصار للرؤية العربية الإبداعية على العموم والجزائرية على وجه الخصوص ويحررها من عباءة التبعية للمسرح الغربي في طيلة مشوار الممارسة المسرحية في الجزائر.

وعليه، دأب المسرحيون الجزائريون بعد الاستقلال في توظيف التراث بغرض تلبية لحاجات اجتماعية وفنية فنفسية، يعبر بالكاد عن راهن المعاش والحياة الاجتماعية في البلاد، وموائمين بين بواعث المسرح الغربي والثقافة العربية عبر موروثها الأصيل، ولعل من التجارب الخالدة في خضم هذه الفترة، نجد تجربة ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وكيفية تعاملهما مع مستجدات التراث ومعاني الاشتغال عليه.

ولعل هذا التأسيس يحيلنا إلى تجربة ولد عبد الرحمان كاكي الذي استعمل الفضاء التراثي، بتشغيل خيال الظل كما في مسرحيته الاحتفالية" القاراقوز"، وهذا ما يؤكد عليه الكاتب المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد موضحا ذلك في قوله: "ولم يكن خيال الظل بأقل حظا من كل تلك الأشكال، وهي الشكل الذي يقوم على تمثيل المخايلين بالصوت لشخوصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج من البشر مأخوذة من واقع الحياة في الأسواق والحرف الشعبية تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة كان هذا هو شكل الذي بعثه من جديد عبد الله ولد كاكي في الجزائر في مسرحية كراكوز"، بينما نجد ذلك جليا على مستوى تقنيات السرد من خلال توظيف الأغنية والأسطورة وأشكال الحكاية الشعبية والاعتماد على عنصر القوال باعتباره شخصية رئيسية في أعماله المسرحية. أما في سياق المضمون فقد عرج بشكل أو أكثر في طرح مختلف القضايا الاجتماعية السائدة بين أفراد المجتمع، والعودة إلى ضرورة الإيمان بالأولياء الصالحين ونبذ كل أشكال

السحر والشعوذة، فنجد ذلك واضحا في مسرحياته مثل: مسرحية "القراب والصالحين" و"القاراقوز" و"كل واحد وحكمو"... وغيرها.

وعليه، يعد ولد عبد الرحمن كاكي من بين المسرحين الجزائريين الذين فكروا في التحرر من البناية التقليدية الغربية الضيقة، واستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية الشكل، والاشتغال على مبادئ التراث العربي المحلي، والاستناد إلى المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة، وتشكيل العرض والتواصل مع الجمهور.

ومن المؤكد أن حلقة التجريب الفعلية في المسرح الجزائري عرفت نشاطا فعليا في استلهام التراث والإفادة منه، وهذا عبر تجربة عبد القادر علولة الذي عرف بالمسرح القوال، والبحث عن الفضاءات المسرحية المفتوحة . وفي هذا السياق، يقول الباحث المغربي مصطفى رمضاني: "لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق، ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها . فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب...، فإن عبد القادر علولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة ، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني".

بينما اقتصرت المضامين والمواضيع عند عبد القادر علولة، على التركيز على بعض القضايا التي تهم المجتمع الجزائري بشكل خاص، تصوير واقع الطبقة الكادحة و كقضية العمال، والبيروقراطية، ومختلف الآفات الاجتماعية، فكانت من ضمن نصوصه المسرحية المجسدة لتلك المواضيع الاجتماعية: مسرحية "حمق سليم" وثلاثية "الأقوال، الأجواد، اللثام". إلا أن تأثر علولة بمبادئ المسرح الملحمي جعله يسعى إلى تحقيق الموائمة بين طروحات وأفكار المخرج الألماني بروتولد بريخت وبين طبيعة المتفرج الجزائري، فكان الاشتغال على عنصر الحلقة النابع من تصورات نظرية اجتهادية والذي افتقدته التصورات الأرسطية للمسرح. ومن المعلوم أن عبد

القادر علولة اعتمد في مسرحه على التراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي والتراثي الإنساني مسرح جان فيلار والحركة الاحتفالية والمسرح الثالث المغربي الذي اهتم بفن الحلقة بأسس أنثروبولوجية ودرامية.

2_ بنية التراث التاريخي:

إن التعامل مع التراث في سياقه التاريخي، يجعل الحضور الإبداعي لثلة من المبدعين في الكتابة المسرحية الجزائرية حضورا متميزا ومنتجا من خلال العروض المسرحية الموجهة لدى الجمهور، عندما طوعوا إمكانات التراث وتجسيده لخدمة القضية الوطنية، مما فتح هذا المزج الذي سلكوه في نصوصهم المسرحية، تكفل نظرة الكتاب المسرحيين لقضايا المجتمع ومواضيعه الملحة من جهة أخرى، وهو الدور الذي جسده أعضاء جمعية علماء المسلمين في الأخذ بزمام التاريخ وتوظيفه في مواضيع نصوصهم، متخذين حيال ذلك مختلف الشخصيات التاريخية وسيلة فعالة لتفعيل آليات الخطاب بين ما هو ظاهر وباطن بالأساس أي بين ما هو تعليمي وتربوي من جهة، وسياسي وتحريضي من جهة أخرى.

إلا أن مستلهم والناظر للنصوص المسرحية الجزائرية يلاحظ أن الكتاب انطلقوا من فكر تحرري من خلال تعاملهم مع مستجدات التاريخ، مما توجب عليه في تشخيص الواقع برؤية متفردة من خلال توظيف أحد الشخصيات التاريخية المخلدة لذاكرة الإسلامية، فنجد ذلك واضحا في أعمال أحمد توفيق المدني وتوظيفه لشخصية حنبعل القائد القرطاجني رمزا للحرية، ومن هنا يبرز الكاتب صراع الشعب الجزائري مع الاحتلال الفرنسي، كل هذا مكن أحمد توفيق المدني وبتكليف من الشيخ إبن باديس إلى اشتغال في موضوعات إحياء البعد التاريخي للشخصية الجزائرية ردا على محاولات الاستعمار الفرنسي لطمسها، ليعتبر أحمد توفيق المدني من الكتاب الأكثر إنتاجا في المجال التاريخي، فإنه (المدني) قد عمد إلى تأليف مسرحية حنبعل ترسيخا لفكرة إحياء الشخصية الجزائرية بتوظيف التاريخ المغربي القديم، ودعوة لاستلهام قيم المقاومة من المحطات التاريخية التي تناولها في شخصية حنبعل وسيرته البطولية. كل هذا يحيلنا إلى النظر في

كيفية توظيف معطيات الحاضر واستيعابه لحوادث التاريخ، فأحسن كيفية الاستعادة والاسترجاع ومن ثم كيفية الإسقاط على واقع الشعب الجزائري المضطهد والمستلب لحقوقه.

ومن المسلم به أن توظيف عامل التاريخ في النصوص المسرحية الجزائرية، كان له أثر واضح في تحقيق ثلة من الأهداف التي تشخص لطبيعة الواقع الجزائري إبان فترة الاستعمار، فارتكزت هذه الأهداف في تعزيز الروح القومية ومن ثم المحافظة على الهوية الوطنية، وإحياء جوانب التراث المحلي وتعزيزه بين أواسط المجتمع ونشره، ثم المحافظة على اللغة العربية وتعزيزها في نطاق الكتابة المسرحية التي تتخذ التاريخ عاملا لها، كون جل المسرحيات كتبت وجسدت باللغة الفصحى.

3_ بنية التراث الديني:

إن اهتمام المسرح الجزائري بتوظيف البعد الديني قد جسد في البواكير الأولى، وذلك استجابة لظروف الجزائر وتحمل ويلات الاستعمار الفرنسي، وهو ما جعل التوجه نحو توظيف أشكال البعد الديني الذي يستجيب لتطلعات الحركة الوطنية الجزائرية، وخاصة في مجال الحفاظ عن مبادئ الهوية الشخصية القومية للجزائرية.

إلا أن الإنتاج المسرحي الجزائري الذي يتسم بتوظيف البعد الديني لا يتسم بالقلة إذا ما قورن بالإنتاج العام في المسرح الجزائري، ومع ذلك يكاد بهذه الصفة يقتصر على إسهامات كتاب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بهدف الحفاظ على مقومات الأمة الجزائرية، حيث تفاعل في هذا الإنتاج هدفان أساسيان، وهما:

_ الهدف السياسي من خلال مقاومة الاستعمار.

_ الهدف التربوي من خلال تقريب الحوادث والمناسبات الدينية للناشئة الجزائرية، وذلك في إطار ما يمكن أن نسميه بالمسرح المدرسي.

ومن بين التجارب المسرحية التي اتخذت سياق التراث الديني، تجربة محمد العيد آل خليفة في مسرحيته بلال بن براح، فقد نجح في تحقيق الصدق التاريخي على مستوى الصراع

والشخصيات، ومن ثم السعي إلى تحقيق الصدق الفني، من حيث استثمر بوادر التشكيل الفني للمسرح الشعري الكلاسيكي بغية خلق مساحة مشتركة بين ما هو مجسد لأبعاد الماضي الذي تصوره المسرحية والحاضر الذي تعالجه. وعليه، أعطت المسرحية بعدا سياسيا في المقاومة من خلال تعميق الصراع الدرامي والذي تجلى عموديا في رفض "بلال" الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد، كما تجلى أفقيا بين العبد "بلال" وسيده "أمية"، وهذا بالإضافة إلى الصراع الداخلي الذي عاشه "بلال" ذاته وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد، وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد، و يرفض أن يغير أو يبدل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، و يتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا، فتوظيف شخصية "بلال" ما هي إلا قناعا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها وهويتها، ومن ثم دعوة الشعب الجزائري بالتحلي من خلال صبر "بلال" إلى التمسك بشخصيته وهويته وعلى رأسها دينه الإسلامي، وفي مواجهة سياسة التنصير التي ينتهجها الاستعمار الفرنسي في حق المجتمع الجزائري.

وعليه، سعي المسرحيين الجزائريين إلى توظيف البعد الديني في مسرحياتهم بهدف التمسك بالهوية العربية الإسلامية للجزائر في المقام الأول، فمن بين المسرحيات الجزائرية التي وظفت التراث الديني ومصاده، نذكر: تجربة الكاتب محمد صالح رمضان في مسرحيته "الناشئة المهاجرة "سنة 1949، وتجربة الكاتب عبد الرحمان جيلالي في مسرحيته "المولد"سنة 1949. ولذلك تميزت المسرحيات بتقديم البطل في شخصيات إسلامية تتمسكن بتعاليم الدين الإسلامي في مواجهة المعتقدات الدينية الأخر، كل هذا من أجل التصدي لتفشي الجهل والأمية والخرافات بين أواسط أفراد المجتمع.

المحاضرة رقم 09 بعنوان:

– أثر الفكر العربي والغربي على المسرح الجزائري–

في حدود التمهيد:

ليس المضمون التراثي كافيا لتأصيل المسرح الجزائري وتعاقبه عبر مراحل النشأة والتطور والنضوج، فلابد من اعتماد على قالب عربي أصيل، أو البحث في خصوصيته ودوافع استلهامه، كتوظيف أشكاله ما قبل المسرحية، والاستعانة بقوالبه الاحتفالية وطقسية دينية التي تحمل موروثا دراميا أو تشخيصيا قابلا لمعالجته دراميا، هذا التجريب والتأسيس لمسرح الجزائري يعتمد على انفتاحه على التجارب المسرحية العربية والغربية، ما مكنه من استحداث قوالب وصيغ مسرحية جديدة لمواكبة الراهن المسرحي العربي والغربي، انطلاقا من تأثير هذا الأخير في أعمال ثلة من المسرحيين الجزائريين واعتمادهم على الموروث العربي والغربي المتنوع، بأشكاله وقوالبه وتقنياته المختلفة.

1_ بواعث الفكر العربي على المسرح الجزائري:

الملاحظ في المسرحيات العربية أنها وظفت كل حيثيات التراث ومعانيه والاشتغال عليه في قالبه الأصيل، من أجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها، وهذا بالنبش في الموروث الأدبي والتاريخي والديني والشعبي والخرافي في البلاد العربية، ليعود اتصال الفن المسرحي الجزائري بالمصادر العربية إلى البدايات الأولى التي عرف فيها هذا الفن مبادئه تنظيرا وممارسة، من خلال مختلف الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية والفنية في بداية العشرينيات، وعلى رأسها فرقة جورج الأبيض بعد طلب من الأمير خالد، فكانت المسرحيات تحت اسم: "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، والمسرحية الثانية "شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم.

ولقد اقترنت بعض القصص بأفكار المسرحيين الجزائريين والعودة إليها ومن ثم استلهام نصوص مسرحية مستوحاة من قصص خيالية، فنذكر من بين التجارب في الجزائر، مسرحية "جحا" لسلالي علي التي تؤول مصادرها من قصة "قمر الزمان" المأخوذة من روائع قصص "ألف ليلة وليلة"، والتي دفعت هذه الأخيرة الكتاب المسرحيين الجزائريين إلى استلهام نصوصهم الإبداعية وفقا ما تتمتع به القصة من روائع الفنيات وجماليات على مستوى القصصي، وسهولة تمثيل شخصيتها لأحداثها، ومن ثم العودة إلى الأبعاد التي تزخر بها من أشكال تربوية وتعليمية على الأساس.

لا يتوقف استلهام التراث لدى نخبة من المسرحيين الجزائريين عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم الجوهر العربي الأساس، لأن الطرح الفكري الواقعي فحين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة، والعصري شديد الالتصاق بإطاره الجمالي الاجتماعية، أو نطرح رأيا عصرياً ومستقبلياً في إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية، ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية والتراثية.

وعليه، أثرت التجربة العربية في المسرح الجزائري قالبا وتأصيلا، وهذا انطلاقا من:

_ بنية المضمون، فكان الأساس في ذلك الاعتماد على مواضيع اجتماعية التي تهدف إلى تشخيص كل ما هو انتهازي واختلاف المصالح الشخصية، أما المواضيع ذي الجانب السياسي فكانت تهدف إلى الكشف عن الأنظمة العربية السائدة طبيعة الحكم المنتهج في البلاد العربية.

_ الاهتمام بعامل الاقتباس، وهذا من خلال الأخذ بالفكرة ومضمون النص، والتصرف في البناء ما يتلاءم مع الطبيعة الواقع والبيئة الجزائرية.

_ يقوم التأصيل على توظيف التراث، واستثماره إما على أساس كونه مادة تراثية تاريخية أو أدبية أو دينية، وإما في شكل موقف إيديولوجي، وإما باعتباره قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تجلياتها الجدلية.

2_ بواعث الفكر الغربي على المسرح الجزائري:

يرجع انفتاح الفن المسرحي بالجزائر على مجموعة من المظاهر والمميزات التي استقها من التجربة الغربية، والتي يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

_ باختلاف المصادر الغربية وجد المسرحيون الجزائريون ضالتهم في استلهام مادتهم الفنية، فتنوعت هذه المصادر بين المسرح الفرنسي، بحكم الارتباطات التاريخية والثقافية واقتباس ثلة من النصوص المسرحية الأولى بتقديم نصوص موليير في بداية عملية الاقتباس، ونصوص فيكتور هيغو عبر أعمال أحمد رضا حوحو، أما المسرح الإيطالي فكان ضمن أولويات ولد عبد الرحمان كاكي عبر مسرحيته "القاراقوز"، أما المسرح الروسي وأدبه فكانت ضمن أولويات الكتابة المسرحية نصا وعرضا عند عبد القادر علولة وإلهامه بأفكار الكاتب الروسي نيكولاي غوغول.

_ تأثر المسرح الجزائري تأثرا بالغا بالمنهج البريختي الملحمي على مستوى الإخراج والتمثيل والكتابة، منذ الخمسينيات من القرن الماضي، لأسباب إيديولوجية لها علاقة بالنظام السياسي في الدولة، حيث عد مسرح برتولد بريخت الألماني رافدا من روافد المسرحية الجزائرية بالأساس.

_الإيمان بفلسفة الالتزام الواقعي المادي الماركسي.

_ تجاوز المسرح الغربي، ولاسيما مع مجموعة من الوجوه المسرحية الفذة، كعبد القادر ولد عبد الرحمن المدعو بكاكي، وعبد القادر علولة، ومحمد بن صالح، ومحمد خشعي.

_ تمثل الواقعية النفسية للمخرج الروسي ستانسلافسكي على مستوى تكوين الممثلين وتدريبهم، كما يتضح ذلك جليا في أعمال المخرج عبد القادر علولة.

_ تمثل الربرتوار الدرامي للمسرح الجزائري بالتنوع والزخم في الأعمال المسرحية من حيث القضايا والأشكال مختلفة والتجارب متنوعة داخل البنايات المسرحية المغلقة التي أوجدها المستعمر الفرنسي .لذا، ولدت الفرجة المسرحية الجزائرية مخنوقة بفعل ضيق البناية الإيطالية بجدرانها الأربعة، وكواليسها الخلفية، وما تضعه من فواصل وحواجز حقيقية أو وهمية بين

الممثل والجمهور .لذا، جاء التفكير في ضرورة التحرر من هذه البناية المسرحية المغلقة، بالانتقال بالفرجة المسرحية إلى فضاءات شعبية عامة، أو بتجريب أشكال فضائية جديدة، كتوظيف الفضاء الدائري أو الحلقوي ضمن مسرح الحلقة.

مصادر المحاضرات ومراجعها:

_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

_ حفناوي بعلي، سيرة مسرح الطفل في الجزائر، مسيرة نصف قرن من الإبداع: دراسة سوسيو نقدية ثقافية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2018.

_ أحمد توفيق المدني، حنبعل (رواية تاريخية)، المطبعة العربية للنشر، الجزائر، 1948.

_ ادريس قرقوى،التراث في المسرح الجزائري، ج1، ط1، دار الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

_ عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي، ط1، دار الثقافة للنشر، المغرب، 1985.

جميل حمداوي، توظيف التراث في المسرح العربي، ط1، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، 2019.

_ جميل حمداوي، تاريخ المسرح ومدارسه، ط1، د. دار نشر، د.ب، 2019.

_ محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، 1994.

_ محمود قاسم، الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، ط1، E-Kutub Ltd للنشر، لندن، 2017.

_ عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.

_ عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي، أطروحة الدكتوراه في الأدب العربي، إشراف: عبد الله حمادي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2016/2015.

_ أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف أ.د: محمد العيد تاورتة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2010/2009.

_ بدير محمد، تجليات العمل المسرحي بين كتابة الواقع وجمالية الفنون البصرية،مجلة العلامة، العدد02، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر،2016.

_ أحسن ثليلاني، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 32، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ديسمبر، 2009.